

3. Філоненко С. До Росії з ненавистю: українська версія шпигунського роману [Рец. на: Постоловський Сергій. Ворог, або Гнів Божий. – Харків: Фоліо, 2016. – 348 с.]. *Місія здійснення: популярна література у дзеркалі критики*. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2017. С. 32–39.

Землянський А. М.,
кандидат філософських наук, доцент,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЕСТЕТИКА МИСТЕЦТВА У ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Поступовий рух феноменології Е. Гуссерля в напрямку інтерсуб'єктивності та життєвого світу дав поштовх розвитку нових теоретичних підходів у гуманітаристиці та мистецтві, зокрема феноменологічній естетиці. Як відомо, феноменологія ставить собі за мету неупереджене споглядання буття, коли речі самі повинні “промовляти про себе”. У феноменології форми споглядання не є тотожними формам чуттєвого сприйняття. Вона не визнає можливості досягнути буття за допомогою чистого розуму і, за словами М. Гайдеггера, відводить головну роль мові як “дому буття” та людині як “сущому, яке, розуміючи у своєму бутті, належить до цього буття” [5, 52–53]. Явлення буття свідомості в процесі естетичного споглядання як інтенціонального предмету започаткувало звернення феноменологів до онтологічної проблеми естетики. Дослідження естетичного феномена як інтенціонального висвітлено в працях відомих представників феноменології: М. Гайдеггер, Е. Левінас, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартр та ін.

Наріжними для феноменологічної естетики є відомі концепції Р. Інгардена, М. Гартмана, М. Дюфрена. Вони розглядають естетичну свідомість і твори мистецтва як самодостатній феномен інтенціонального переживання і споглядання поза будь-якими онтологічними, історичними та іншими зв'язками й відносинами.

Відкриття польським філософом Р. Інгарденом багатошарової (по горизонталі та по вертикалі) структури твору мистецтва та його “схематичності” й “конкретизації” у свідомості реципієнта стали ключовими поняттями для феноменологічної естетики. Тож, за Р. Інгарденом, у творі наявні горизонтальний вимір, що відбиває послідовність частин твору при його сприйнятті, та вертикальний вимір, що складається з чотирьох шарів. Перші три з чотирьох шарів вертикального виміру відображають мовні характеристики твору, у тому числі й семантичні, й зображення предметів та осіб, їх різні стани, стосунки між ними, події та ін. Особливої уваги заслуговує четвертий шар, де зримо з'являються “види” людей і речей, адже саме в ньому й розкриваються особливості феноменологічного підходу до мистецтва. Виникнення конкретних “видів” залежить від суб'єкта, що сприймає, та його особливостей. Види, як правило, не поєднуються в неперервне ціле, що заповнює без проміжків усі фази твору від початку до кінця. Р. Інгарден вказує, що вони радше виникають час від часу і згасають, коли ми переходимо до наступної фази твору. У самому творі вони існують “напоготові”, у певному потенційному стані [2, 29]. Вони можуть бути пов'язані з різними органами відчуття і навіть бути позачуттєвими, але від того не менш наочними, як, наприклад, олфакторні образи в художньому творі [4].

Особливе місце у своїй теорії Р. Інгарден відводить “схематичності” й “конкретизації”. “Схематичність” твору означає те, що всі його компоненти не завершені, тобто володіють обмеженою кількістю характеристик, але в реальності їх незліченно багато. Цей аспект пов'язаний із обмеженими можливостями мови та бажанням дати

Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі

читачеві можливість добудувати предмети самостійно і виділити в них головні естетичні якості – “конкретизувати” під час сприйняття. Саме в процесі конкретизації, співтворчості, створюється естетична цінність [5, 73–74]. Такий підхід відображає феноменологічну парадигму: твір розглядається як інтенціональний предмет (на нього спрямована увага свідомості), він не існує поза сприйняттям, а його буття обумовлене конституюючою діяльністю свідомості. Відштовхуючись від ідеї інтенційності, Р. Інгарден створює концепцію “онтологічного плюралізму”: твір мистецтва розглядається як інтенційність, тобто як об’єкт свідомості поза будь-якими реальними взаємозв’язками.

Німецький філософ М. Гартман у своїх численних працях надав феноменологічній естетиці найбільш повного й систематизованого вигляду: запозичивши у Р. Інгардена поняття багатошарової структури, він розглядає структуру і спосіб буття естетичного феномена не тільки в мистецтві, а й у бутті в цілому. Наслідуючи основні положення феноменології, М. Гартман вважає першою умовою естетичного акту не творчу діяльність свідомості, а споглядання. Характерною відмінністю естетичного споглядання від буденного є те, що воно не лише чуттєве, а й надчуттєве. Він вважає, що духовний зміст мистецтва обумовлений ірреальним світом естетичних ідей і цінностей у Платоновому сенсі. Основа естетичного сприйняття – нерелексивне бачення сутностей за допомогою інтуїції – споглядання вищого роду. “Споглядання трансцендує саме себе, для чого “кантівська сила уяви”, що спрямовує естетичну рефлексію до надчуттєвого світу ідей і є, за М. Гартманом, адекватним виразом... Естетика стає кінцевою ланкою у системі філософії, пов’язуючи етику і гносеологію на основі нового трактування онтологічної проблематики” [3, 618–622].

Феноменологічний аспект естетичного досвіду досліджував французький філософ М. Дюфрен. Він був упевнений в тому, що лише естетичний досвід робить людину справжньою людиною, породжуючи пізнавальні та моральні відносини, гармонізуючи в людині всі протилежні інтенції і примиряє її із зовнішнім світом (Природою), виявляє сутнісні основи буття на глибинному, невимовному, рівні. Своє основне завдання М. Дюфрен бачив у необхідності доповнити та пом’якшити важливий для феноменології розподіл, даний у сприйнятті: на активну, інтенціональну свідомість (суб’єкт) і відносно пасивний стан предметного та природного середовища, що її оточує (об’єкт). Априорі, на думку філософа, є одночасно те, що людина знає до будь-якого досвіду і те, що досвід підтверджує як те, що встановлює об’єкт, проявляючи при цьому силу суб’єкта і структуру об’єкта. Такий аналіз різних априорі відкриває можливості до розгляду естетичного сприйняття як першого контакту з Природою, що передують практичному, технологічному впливу на неї або науковому осмисленню. М. Дюфрен вказує, що мета аналізу априорних елементів у свідомості й у самому об’єкті виводить на першопочаток, що розуміється як відсутність роз’єднання суб’єкта й об’єкта, їх спільне походження із Природи. Такий підхід робить погляд на оточення близьким до діалогу, при якому відносини між суб’єктом і об’єктом стають двосторонніми та динамічними. М. Дюфрен стверджує, що ми говоримо тільки тому, що речі з нами розмовляють, априорі у самому широкому сенсі означає, що вони нам говорять, в них самих априорі говорить до нас, що вони названі, вони запрошують до діалогу.

Отже, як бачимо, феноменологія не узурпує істину, а завдяки феноменологічному методу неупереджено вказує на передумови для її виявлення, відкриває глибину людського досвіду й переживання людиною світу [1, 6]. Феноменологічна філософія та естетика сприяли становленню й розвитку теоретичної естетики та художньої критики.

Література

1. Землянський А.М. Евристичний потенціал феноменології в історичному пізнанні. Гуманітарний часопис. 2005. №. 4. С. 5–9.

2. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М. : Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
3. История эстетики: учеб. пособие / отв. ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. СПб.: Изд-во РХГА, 2011. 815 с.
4. Узунколева А. Олфакторні образи у прозі М. Хвильового як топоси сакрального. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія : Філологічні науки. 2010. № 4 (191). Ч. 2. С. 96–101.
5. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. и примеч. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. 451 с.

Ільницька Л. В.,
кандидат філософських наук,
Європейське об'єднання з питань естетики

ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ОБРАЗ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО НА ПОРТРЕТАХ ОЛЕКСІЯ ШОВКУНЕНКА ТА ВАЛЕНТИНИ ВИРОВОЇ-ГОТЬЄ

Духовні приклади найвищого гатунку знаходять відображення у проявах творчого піднесення. Чисті зерна відданого відношення до витоків духовно-естетичної мудрості у щирих образах художнього слова занесені до невмирущого досвіду довершеної поетичної майстерності.

Канонічність духовного лідерства моделює насичений малюнок вдячного відношення до залишеного творчого спадку Максима Тадейовича Рильського (1895 – 1964 рр.). Відтак, споконвічний та палкий оксамит української лірики – це незабутній літературний доробок М. Т. Рильського, де цілеспрямованість творчого духу викарбувала ім'я Максима Тадейовича, як народного класика. Разом з тим, “естетична поетика” рідного слова віднайшла ключову гармонійну платформу у вигляді “Троянди й винограду” – вершини європейського ставлення до ритмічної словобудови, яка у поєднанні із емоційно-цілісним злетом розгортає перед читачами античний поклик до афористичної епічності.

Шляхетний спомин про поета залишився не тільки у вигляді письменницького надбання, але й у низці образотворчих полотен. Якщо взяти до уваги, що портретний жанр – це мовчазний живописний літопис уславлених діячів, то увічнена поетична мудрість Максима Рильського кольорово занотована незрівнянним чином. Дві талановиті портретні роботи Олексія Шовкуненка (1913 – 1984 рр.) та нашої сучасниці Валентини Вирової-Готьє (1934 р.н.) надають змогу сконцентруватися не на зовнішності реалістично запоретретованого діяча, а на тих психологічних рисах, які невимушено сповіщали про тендітну сутність дивовижного натхнення Максима Тадейовича. Неперевершена змістовність цих портретних творів допомагає зануритись у естетичні витoki особливого поетичного мислення, потужне сяйво якого енергійно воскресає під час перечитування безсмертних віршованих рядків М.Т.Рильського. Сила таланту письменницького дару має передавати читачам власне відповідальне ставлення до непорушних законів життя, адже істинний підтекст мудрості знаходить свій прояв у образній структурі поетичного слова, що резонує із витонченим струменем авторської динамічної концентрації. Отже, “вже в перших книжках молодого М. Рильського виявилися притаманні авторові риси: людяність, любов до життя, схильність до реалістично вираженого малюнка” [2, 54]. Одночасна жвава простота і яскрава камерність лірики українського поета – духовно-естетичне тло народного звучання – постають на згаданих портретних роботах, як монументальні акордні кольорові монологи. Звісно,